التناص القرآني في الشعر العُماني الحديث

Koranic Intertextuality in the Modern Omani Poetry

ناصر جابر (شبانة)

Naser Jabber (Shabaneh)

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، عمان، الأردن

بريد الكتروني: shabaneh@hu.edu.jo

تاريخ التسليم: (٢٠٠٧/٣/١٠)، تاريخ القبول: (٢٠٠٧/٨/٥)

ملخص

يعد التناص من أبرز التقنيات الفنية التي عني بها أصحاب الشعر الحديث، واحتفوا بها بوصفها ضرباً من تقاطع النصوص الذي يمنح النص ثراء وغنى، ويسهم في النأي به عن حدود المباشرة والخطابة. ويركز هذا البحث على دراسة ضرب من ضروب التناص في الشعر العُماني الحديث، وهو التناص القرآني، وهو ما لم يلتفت له الباحثون في الشعر العماني، وأعني به الاشتباك بين النص الشعري والنص القرآني، وذلك لأنه الأظهر والأكثر انتشاراً في هذا الشعر. وبعد أن يقدم الباحث مهاداً نظرياً يبرز فيه معنى المصطلح محاولاً العثور على مقابله في تراثنا العربي؛ فإنه يعمد إلى دراسة نماذجه دراسة تحليلية تطبيقية، مميزاً بين طريقة توظيفه في القصيدة التقليدية ومثيلتها في نظيرتها الحداثية، دون إغفال تتبع هذا التوظيف وخصوصيته بالنظر إلى توظيفه في القصيدة العربية بعامة.

Abstract

Intertextuality is considered one of the most distinct techniques, which modern poets attended to and took notice of for being a sort of intertextuality that accord enrichment and abundance to the text and contributes to keeping it away from straightforward and elocutionary. This research work concentrates on a kind of intertextuality in the modern Omani poetry, which is the Koranic intertextuality i.e. overlapping between the poetic text and Koranic text, because it is the most common and widespread in this kind of poetry. After presenting a theoretical introduction showing the meaning of the term intertextuality

and his own perspective in this regard, in a bid to find a corresponding one in our Arabic heritage, the researcher sets out to studying its patterns using an applied analytical study distinguishing between the method of its use in the traditional poem and the modern poem, without omitting the tracking of such use and its particularity in the light of its application in the Arab poem.

مفتتح

حفلت عُمان على مر السنين بالشعر، واحتفت بالشعراء، حتى قيل "خلف كل صخرة عمانية شاعر"، وذلك لأن عُمان لم تكن يوماً طارئة على الخريطة العربية، أو إمارة مستحدثة من إماراتها، ولذلك فقد واكبت "ديوان العرب" الذين لا يتركون الشعر حتى تدع الإبل الحنين منذ نشأته، واحتفت به، وأضافت إليه من أنفاسها وأشعارها، حتى بات لها منه نصيب مفروض.

والشعر في عُمان ليس بدعاً في ساحة الشعر، فالتطورات التي داخلت ديوان الشعر العربي في الساحة العربية انعكست على الساحة الشعرية في عُمان، فالانتقال من جيل الريادة إلى جيل الإحيائيين ثم إلى جيل المجددين الذين واكبوا شعر التفعيلة، ثم إلى جيل الحداثة. ذلك الانتقال الذي رصد في الدول الأخرى، وجد صداه في ديوان الشعر العُماني، فكما وجد الشعراء المقلدون وجد المجددون، وسار شعراء الحداثة جنباً إلى جنب مع شعراء القصيدة التقليدية.

ولقد ظفرت القصيدة العُمانية – كسواها من أخواتها العربيات – بما مكّنها من مواكبة الحداثة الشعرية، والانعتاق من قمقم الاتباع والتقليد، وكان عليها لتحقيق ذلك أن تغير جلدها لتحظى بطاقة جديدة تمكنها من ملاحقة سمات القصيدة الحديثة، وهو ما أتاح لها تقنيات فنية أخرجتها من إطارها القديم، ومنحتها إطاراً جديداً، فطال التغيير موسيقاها وصورها ولغتها وبنيتها، وطفقت تتسلل إليها تقنيات جديدة، من أهمها التناص.

في مفهوم التناص

يعد التناص واحدة من التقنيات الفنية التي توظف في النص الشعري من أجل إعلاء بنيانه الجمالي في المقام الأول، كما أنه جزء من "استراتيجية الانحراف القائمة على مغايرة اللغة الشعرية للخطاب الاتصالي" (موافي، ٢٠٠٤، ٢٢٠).

وكانت جوليا كريستيفيا أول من تنبه إلى قضية التناص حين نظرت إلى النص على أنه "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والتضمينات" (كريستيفيا، ١٩٩١، ٧٩).

والتناص صيغة صرفية على وزن "تفاعل" بما تحمله هذه الصيغة الاشتقاقية من معاني المشاركة والتداخل بما يعني تداخل نص في نص آخر سابق عليه، ليمسي لدينا نصان: نص

سابق، ونص لاحق، بينهما علاقة خاصة قد تبدأ بالمس الرفيق وتنتهي بالتمازج الكلي حتى يبدو الفصل بينهما أمراً في غاية الصعوبة.

وبالتناص تمسي القصيدة "ليست كتابة بل إعادة كتابة" (حمودة، ٢٠٠٣، ٢٠١)، وبهذا المفهوم يمسي كل نص يمثل نوعاً من التناص "لأن النص الجديد يقوم بهضم النصوص التي سبقته وتمثلها وتحويلها" (الأسدي، ٢٠٠٠، ١٤).

إن القائلين بهذا الرأي ينفون أن يكون أي نص نتاجاً خالصاً للشاعر، أو أن تكون لغته نقية تماماً من أثر لغة الآخرين، لأنها - أي اللغة - هي نتاج تعالق وتواشج مع لغات الآخرين وخبراتهم وثقافتهم، فثمة دائماً "لغة وراء اللغة" (قطوس، ٢٠٠٢، ١٢٨)، وهو ما يحيل إلى القول "كم من الكتاب ما كتبوا إلا لأنهم قرأوا" (المديني، ١٩٨٩، ٦٠)، ومن شأن هذه الآراء أن تقلل من هيمنة الشاعر على إبداعه ليظهر نصه الأدبي على أنه مجموعة من القطع المركبة المسلوبة من نتاج الآخرين وخبراتهم، وهو ما يعيد إلى مفهوم السرقة الأدبية الذي قال به البلاغيون العرب أو أشكال بلاغية أخرى ظهرت في نتاجهم النقدي.

وإذا كان النتاج النقدي "تشترك فيه جميع قوى الشاعر العقلية والنفسية والثقافية"؛ فإن هذه القوى مستعارة من خبرات الآخرين وثقافتهم " (الدليمي، ١٩٩٠، ٨٣)، وليست نتاج الشاعر نفسه الذي يقوم فقط بإعادة إنتاجها وترتيبها في نسق ما.

وليس من مهام الشاعر بإزاء ذلك أن يعيد معاني الشعراء الآخرين أو يجتر تراكيبهم، بل عليه "أن يحدث في تلك المعاني والأبنية إضافاته وتحويراته الخاصة ليجعل منها جزءاً من رؤياه الشخصية إزاء الكون والشعر والحياة، وعنصراً من عناصر نبرته وأسلوبه" (العلاق، ٢٠٠٢، ٦٥). فالقارئ لا يعنيه في نهاية المطاف إلا أن يعاين نظاماً جمالياً يلبي رغبته وتعطشه للجمال.

وعلى الرغم من أن التناص اكتشاف نقدي غربي، غير أن ذلك لا يعني أن التراث النقدي العربي كان في غفلة عنه، أو لم يفطن إليه، فقد وقع تحت مسميات عديدة، فمنه ما سمي "توارد الخواطر"، ومنه التوليد والإبداع: بمعنى إعادة البناء السابق والتفوق عليه، ومنه التضمين والاقتباس والسرقة الأدبية (الأسدي، ٢٠٠٠، ١٨).

وتتعدد أشكال التناص في النص الأدبي، حتى ليتخطى فكرة الاقتباس، ويتفوق عليها، فإذا كان الأول يعني اقتطاع النص السابق والزج به في النص اللاحق دون أن يتفاعل مع جزيئاته أو يتحد معها؛ فإن التناص يسعى إلى إنشاء علاقة ما بين النصين فريدة وحميمة قد تبدأ بالإشارة العابرة اللاواعية، وتنتهي عند "إحاطة القارئ بمناخ دلالي يدفع به نحو قراءة تأويلية تقوم على التفكيك وإعادة البناء" (خليل، ٢٠٠٦، ١٦٣).

ولعل تقنية القناع التي سادت في النصوص الأدبية أو ما يسمى "بالرمز الشخصي" (العلاق، ١٩٩٠، ٨٥) تبدو من أهم أشكال التناص، حين يختفي الشاعر خلف شخصية أخرى سابقة ليقول على لسانها ما يريد دون إبراز "أناه" في النص بطريقة مباشرة، ليبدو وكأنه مبرّأ

مما يقول إلا لدى قارئ ذكي قادر على التقاط الرسالة بعد فك شيفرة النص، للوصول إلى أسراره العميقة، لأن "وراء كل عمل فني أسراراً نفسية عميقة هي التي توحي للفنان بعملية الخلق الفني" (رشيد، ٢٠٠٢، ٢٠٨).

إن تعدد المصطلحات التي أطلقت على تقنية القناع تجعل الحاجة ماسة إلى توحيد المصطلح، وهو ما ينبغي التفكير به جدياً، فقد وجد من يسمي هذه التقنية "بقصيدة التخارج" (الغانمي، ١٩٩١، ٥٩) للدلالة على القصيدة التي وظفت القناع، وعرّفها صاحب المصطلح بأنها "القصيدة التي توظف القناع الأسطوري أو التاريخي من خلال الضمير "أنت" لتعني الشخص "أنا"".

وواضح أن هذه التقنية مستعارة من عالم المسرح الذي يستعمل فيه الممثل قناع الشخصية التي يود تأدية دورها، ويعد الحديث عن المرايا كذلك جزءاً من التناص (عباس، ٢٠٠١، ١٢٥) لأن مبدأ عمل المرآة هو أن تنظر إلى شيء سواك لترى صورتك فيه وهي ذاتها فكرة التناص، حين يراك القارئ في شخصية سواك.

ومن تسميات التناص ما سمّاه صلاح فضل "بازدواج البؤرة" (فضل، ١٩٩٠، ١٢١)، "وذلك لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص" (فضل، ١٩٩٠، ١٢١).

وفكرة الازدواج هذه مرتبطة تماماً بفكرة التناص، ذلك لأن القارئ إنما يتنقل في أثناء قراءته للنص القائم على التناص ما بين نصين، ويفتح عينه الأولى على نص سابق، في حين أن عينه الثانية مسلطة على نص لاحق من خلال عملية التأويل والإحالة.

لماذا التناص

يعد التناص تقنية فنية جمالية، فليست العبرة فيما إذا وجدت هذه التقنية في النص المقروء أم لا، وإنما فيما إذا نجحت في أن تضيف إلى النص بعداً جمالياً وفنياً قادراً على إدهاش القارئ واستدراجه إلى نار النص أم لا. هذا بالإضافة إلى أنه يوفر للنص بعداً معرفياً يتمثل في الإيماء إلى النص السابق سواء أكان موروثاً أسطورياً أم دينياً أم تاريخياً، وهو ما يصل بالنص إلى ما يسمى "بالمعرفة الجمالية" (السمرة، ١٩٩٧، ١٢٦).

"وإذا كان بعض النقاد يبدي على استحياء عدم انزعاجه من توظيف التناص قائلاً: ورغم أن الشعر ديوان العرب، فأنا لا أجد بأساً في أن ينفتح هذا الديوان على ضيوف من بلاد شتى لعلنا نجد لديهم ما يفيد" (لؤلؤة، ١٩٩٩، ٤١)؛ فإنني أرى أن مثل هذه التقنية قد باتت جد ضرورية إذا أحسن توظيفها، لتقدم للقارئ البعدين: المعرفي والجمالي، وإلا كانت عبئاً على النص، فأي شاعر يمكن أن يسعى إلى توظيف التناص، لكن الشاعر الحقيقي هو من ينجح في النهاية في تحقيق أهداف هذا التوظيف.

إن من شأن التناص أن يسعى إلى تخصيب النصوص(الجزائري، ٢٠٠٠) وتلقيحها بثقافات ورموز وإشارات تنتشلها من حومة السطحية والغنائية، لتبدو قادرة على التحليق بقارئها إلى آفاق من العمق والجدة وذكاء التأويل.

كما أن من أهم مزاياه أنه يسعى إلى "كسر أفق التوقع عند القارئ" (الغذامي، ١٩٩٤، ١٦٤)، فذلك القارئ الذي اعتاد على أن تقدم له الدلالات الجاهزة، وكان قادراً على التنبؤ باتجاهات الرؤية وسيرورتها، بات عليه أن يبذل جهداً مضاعفاً للوصول إلى الدلالات من خلال الربط بين نصين متباعدين ظاهرياً، وليكتشف فيما بعد أنه لم يكن صادقاً في توقعاته وتنبؤاته، وهو ما يحقق لحظة الإدهاش، تلك اللحظة الممتعة النابعة من اكتشاف الحقيقة في الجانب الآخر بعيداً عن توقعات القارئ وهواجسه.

إن التناص قادر على أن ينقل القارئ كذلك من مأزق العاطفة المتأججة التي تشتعل فيه عند قراءة النص الشعري، ثم سرعان ما تنطفئ، إلى أفق من الفكر المتأمل العميق الذي يلازمه زمناً طويلاً. إنه يساعده في كبح ذلك "الانفعال الكاذب" كما يرى إحسان عباس (عباس، ١٩٩٢، ٢٠٧). لتبدو التضحية بالمؤقت والطارئ في سبيل الدائم أمراً مشروعاً. وبهذا يمسي التناص "محاولة شجاعة يبتعد فيها الشاعر عن ذاته، ليمنح القصيدة طابعاً لا شخصياً، ويذهب بها بعيداً للحيلولة دون سقوطها تحت هيمنة عواطفه المباشرة ومشاعره التلقائية" (العلاق، ١٩٩٧، ١٠٥).

التناص وعملية التلقي

إن تقنية التناص أسهمت في خلق ذلك القارئ الفاعل بدلاً من ذلك القارئ البليد الذي يتلقى الدلالات الجاهزة دون أن يخرج عن دوره التقليدي المقتصر على الوصول إلى المناطق التي يريده الشاعر أن يصل إليها، وهو ما جعل القارئ الجديد ينتقل إلى دور جديد قائم على مقاسمة الشاعر صلاحياته في إعادة إنتاج النص وخلق دلالاته بدلاً من الوقوف عند حدود اكتشافها.

فعلى هذا القارئ أن يلجأ إلى التأويل الذي "يكمن في توليد لغة ما بالاحتكاك مع لغة أخرى لكي تكون نوعاً من اللغة الفوقية المضافة إلى لغة العمل" (دي مان، ١٩٩١، ١١٤).

ومن خلال هذا الدور الجديد يمسي المسؤول الأول عن وجود التناص وجوداً متحققاً لا وجوداً نظرياً في النص الشعري هو القارئ، فلا وجود له إلا بإدراكه، وكلما زادت ثقافة القارئ واتساع مداركه ونشاط ذاكرته، كان النص المقروء أكثر اشتباكاً مع نصوص أخرى سابقة أو بنى أو أنساق لغوية، إذ إن قارئاً بلا ذاكرة لن يغدو بمقدوره أن يدرك التناص في قصيدة ما، لأنها ستكون في نظره القصيدة البكر التي لا تتكئ ولا تتعالق مع أي نص آخر، ومن هنا كان اشتجار النصوص وتعالقها يتطلب قارئاً بمواصفات خاصة، وذاكرة مكتنزة، واستعداداً للإحالة ما بين النص المقروء والنصوص البعيدة من أجل استحضارها. وحين يتفوق القارئ على مشاعره في ميزان القوة الثقافي؛ فإنه سيكون ليس قادراً فحسب على اكتشاف "التناص"، وإنما على خلقه، وسيكون فعله آنذاك مدعاة للدهشة حتى عند الشاعر نفسه.

وأحب أن أذكر بحقيقة مهمة، فقد قدم النقاد تصنيفات كثيرة للتناص، فتحدث بعضهم عن التناص الواعي والتناص غير الواعي، وكذلك التناص القائم على التحقيق وغيره القائم على الخرق، وتناص التضاد وتناص التناقض (الأسدي، ٢٠٠٠، ١٨)، لكنهم في كل ذلك لم يفطنوا إلى التصنيف الأهم المرتبط بالبعد الجمالي والتقييم الكلي للنص، وهو ما يدعوني إلى التمييز بين ضربين من التناص هما: التناص الجيد والتناص الرديء.

إن هذا التصنيف هو الأقرب لطبيعة العملية النقدية بوصفها تقييمية للنصوص، وتوجيهية للشاعر والقارئ على السواء، أما أن ينظر إلى التناص على أنه مزية من مزايا النص مهما تكن طريقة توظيفه، فهذا ما يؤدي إلى إلغاء المفاضلة بين الشعراء، ويجعلهم كلهم جيشاً من الجهابذة الذين لا يشق لهم غبار.

تجليات التناص القرآني في الشعر العُماني الحديث

لا يخلو الشعر العُماني الحديث ـ شأنه شأن مثيله في البلاد العربية ـ من توظيف التناص بوصفه إحدى تقنيات القصيدة الحديثة، غير أنه ينبغي أن نفرق بين ضربين من الشعر العماني: الأول هو شعر الرواد الذي نحا فيه الشعراء منحى القصيدة التقليدية من حيث شكل القصيدة وبناؤها وإيقاعاتها وما صاحبها من تقنيات فنية، ويقف على رأس هذا التيار أبو مسلم البهلاني ومرشد الخصيبي وذياب العامري وأبو سرور وسواهم، والثاني هو شعر الجيل الجديد الذي خرج على إطار القصيدة التقليدية، وواكب شعر التفعيلة ثم قصيدة النثر، ولديه حظ لا بأس به من الاطلاع على مذاهب الشعر الحداثي الغربي، ويمثله سيف الرحبي وسعيد الفارسي وهلال الحجري وهلال العامري وغيرهم.

وإذا كان الضرب الأول يحتفي بالقصيدة العمودية حتى لا يكاد يخرج عليها أو يشذ عنها؛ فإن الضرب الثاني نبذها وراء ظهره، واتخذ من قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر شكله الأثير.

ولست بصدد المفاضلة بين أشكال القصيدة، لأن ذلك لا يعنيني في شيء، كما أن الشكل ليس هو الذي يحدد نجاح القصيدة أو مدى قربها من الحداثة، فلربما نجد قصيدة لأبي العلاء المعري أكثر حداثة ـ بمفهوم الحداثة غير الزمني ـ من كثير من قصائد الشعر الحديث. ونظراً لصعوبة حصر مواقع التناص في الضربين من هذا الشعر؛ فقد اقتصرت هذه الدراسة على التناص القرآني، محاولة أن تتتبع بعض نماذجه ومواقعه وطريقة توظيفه في النص.

وأول ما يلفت في توظيف التناص القرآني في الشعر العماني الحديث أن الشعراء الذين اختاروا أن يقدموا النموذج التقليدي الذي ينتمي إلى مدرسة الإحياء والتراث التي قادها محمود سامي البارودي في مصر وظفوا التناص في قصيدتهم بطريقة بدائية هي نفسها طريقة القدماء في توظيف بعض الأشكال البلاغية كالتضمين والاقتباس، ولم يخرجوا على ذلك، وخير مثال على ذلك ما نجده في ديوان أبي مسلم البهلاني من توظيف لآيات قرآنية على سبيل الاستشهاد والإحالة وإظهار الثقافة الدينية. يقول:

وإني لغفار لمن تاب ردني إليك، ولا تردد متابي بخيبي (البهلاني، ١٩٨٠، ٢٩).

وهو ما يحيل إلى قوله تعالى (**إني لغفار لمن تاب وآمن وعمل صالحاً ثم اهتدى**) (طه، ٨٢)

إن الناظر إلى علاقة النص الشعري بالنص القرآني ليلحظ أن التصرف بالنص السابق لا يتعدى التشكيل اللغوي، فالدلالة ظلت على حالها، والفضاء الديني هو ذاته، بل جاء التوظيف مؤكداً للدلالة، ليبدو تسليط الضوء على النص القرآني أوضح من الإحالة إلى واقع النص. يقول في موقع آخر:

قد انتهيت من جميع المقترف إن ينتهوا يغفر لهم ما قد سلف (البهلاني، ١٩٨٠، ٢٠٣).

من الملاحظ هنا أن النصيب الأكبر من التناص إنما يتجه إلى النص القرآني حتى ليبدو أن الشاعر يطوع نصه وزناً وقافية ودلالة لينسجم والآية القرآنية التي يود توظيفها وهي: (قل للذين كفروا إن ينتهوا يغفر لهم ما قد سلف) (الأنفال، ٣٨).

ولا يبدو التلاحم والتماهي كبيراً بين النصين ذلك لأن رغبة الشاعر التقليدي في الحرص على قارئه، من خلال تقديم مفاتيح النص له يدفعه إلى أن يبرز النص السابق بقدر إبرازه للنص اللاحق لكي يمايز القارئ بينهما، وهو ما يجعل دور القارئ في مثل هذه البناءات قريباً من دوره التقليدي القائم على تلقي الدلالات النصية فحسب، وإن كان هذا لا يطّرد في جميع السياقات، فقد ترد بعض الإشارات التناصية ذات القيمة الفنية كما في قول الشاعر:

أغثني بما نجيت ذا النون إذ تعمق في أحشائه البحر ثاويا (البهلاني، ١٩٨٠، ٢٠٣)

ففي مثل هذا الضرب من التناص استحضار لقصة يونس- عليه السلام- التي وردت في القرآن الكريم، والقارئ بإزاء هذا التوظيف يشعل مخيلته بأجواء تلك القصة المثيرة التي تستحضر فضاء تاريخياً يؤدي إلى الإحالة على الواقع.

وفي قصيدة " بكائية الأقصى " لأبي سرور نجد مثل ذلك، فهو يقول:

إن المآسي فيك لم تبرح بنا صبر جميل فالإله رقيب (درويش، ٢٠٠١، ١٧)

وفي هذا البيت إشارة لا تخفى إلى ما ورد على لسان يعقوب في سورة يوسف: **(فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون)** (يوسف، ١٨).

إنها إشارة عابرة، غير أنها تستحضر فضاء قرآنياً بأكمله، وهو ما يغني النص ويوسع حدوده، ويمنح القارئ فرصته في التنقل من فضاء النص الشعري إلى فضاء النص القرآني. ومثله قوله:

قد ذبّحت أبناؤها واستحييت منها النساء وشرّد الموهوب (درويش، ٢٠٠١، ١٧٠)

ففيه إشارة إلى قصة بني إسرائيل التي وردت في سورة البقرة، إذ يقول تعالى:

(وإذ نجّيناكم من آل فرعون يسومونكم سوء العذاب يذبّحون أبناءكم ويستحيون نساءكم) (البقرة، ٤٩)

واستحضار مثل هذه القصة القرآنية يحقق البعد المعرفي للتناص، حين ينقل القارئ إلى أجواء القصة لتبدو مرآة تنعكس على سطحها صورة الواقع بطريقة إيحائية غير مباشرة، وهو ما يضفي إلى النص غنى وجمالاً فنياً.

ومن الإشارات كذلك ما ورد في قوله:

صعد الرسول إلى السما من صخرتي أيهود تخلفه هنا وتنوب (درويش، ٢٠٠١، ١٧)

فهي إشارة إلى حادثة الإسراء والمعراج، ومن الملاحظ في مثل هذه التوظيفات أن النص لا يقوم بأكمله على التناص، وإنما هي إشارات جزئية عابرة ترد في أبيات فرادى، دون أن تشهد حالة من التنامي، ودون أن تجعل القارئ يمكث في رحلته الخيالية باتجاه النص السابق إلا ريثما تنتقل به إلى فضاء آخر، وهو ما نلحظه في قصائد مرشد الخصيبي:

أحسبتم إذ خلقتم عبثاً فتعالى الله لم يعبث نعم (الخصيبي، ١٩٩٥، ١٧)

وكذلك قوله:

وأعدوا ما استطعتم قوة تقهر الباغي وتردي من غشم (الخصيبي، ١٩٩٥، ١٧)

ففي الأول إشارة لقوله تعالى: **(أفحسبتم أنما خلقناكم عبثاً وأنكم إلينا لا ترجعون)** (المؤمنون، ١١٥)

وفي الثاني إيماء لقوله تعالى: **(وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل)** (الأنفال، ٦٠)

إن مثل هذه الإشارات لا تنجح في نقل القارئ إلى فضاءات كتلك التي أشرنا إليها قبل قليل، فما هي إلا استعارات لسياقات قرآنية جاهزة يتم توظيفها كما هي، أو بتحوير طفيف في السياق الشعري.

وقد تبدو الإشارة القرآنية في النص الشعري خفية أو لا واعية، كقول ذياب العامري في قصيدة "مرفأ الحب":

ماذا يضيرك لو عشقتك مرة وضممت قدّك بكرة وأصيلا

وسدنت في محراب حبك خاشعاً أدعو الإله مرتلا ترتيلا (العامري، ١٩٨٩، ١٨)

فثمة إشارة تناصية خفية إلى قوله تعالى: **(وسبحوه بكرة وأصيلا)** (الأحزاب، ٤٢)، وقوله تعالى: **(أو زد عليه ورتل القرآن ترتيلا)** (المزمل، ٤).

وعلى الرغم من أن هذه الإشارات التناصية تنبئ بنشاط ثقافي في ذاكرة الشاعر ينعكس على نصه؛ غير أنه لا يشكل حالة تناصية متكاملة أو مسترسلة، بمقدار ما هو إيماءة خفية تظهر ثم تختفي.

ومما يُلتفت إليه في مثل هذه السياقات أن رويّ القصيدة التي ينهض الشاعر ببنائها هي التي تفرض عليه سياقات قرآنية معينة يستجلبها تشابه الفاصلة القرآنية والروي، وليس غريباً عندئذ أن يغلب على الإشارة التناصية السمت الإيقاعي، فتقع في منطقة الروي أو قريباً منه. يقول محمد الشرياني:

أطيف أم خيال من ينادي فإنـي لم أر بشراً سويا

فحار العقل واندهشت قواه ومن أهواهمو خروا بكيا (معجم البابطين، ج٣، ٣٤٠).

إن إيقاع القصيدة ورويها بالخصوص هو الذي استدعى سياقات قرآنية تنتهي بفاصلة قرآنية شبيهة بحركة الروي، والآيتان هما: قال تعالى: (**فأرسلنا لها روحنا فتمثل لها بشراً سويا**) (مريم، ١٧)، وقوله تعالى: (**إذا تتلى عليهم آيات الرحمن خروا سجداً وبكيا**) (مريم، ٥٨).

لا بد للقارئ بالطبع من أن يمر عبر السياق القرآني للوصول إلى الدلالة النصية، لا أن يبقى متعلقاً بالنص القرآني دون أن يفطن إلى أنه مرآة تنعكس عليها أشعة الدلالة النصية للإشارة إلى الواقع.

إن الاستعانة بالنص القرآني في البناء الشعري، لا يعني عند هؤلاء أكثر من توكيد الدلالة الشعرية للوصول إلى المعنى المركز، وهو ما يقابله الاستشهاد في النثر، لكنه في الشعر أكثر تركيزاً وكثافة، وفيه تصرف، ولو طفيف، بالنص القرآني ليتساوق والنص الشعري. يقول عبد الله السيابي:

ولا يغني التحصن في بروج مشيدة ولا يغني العويل (معجم البابطين، ج٣، ٣٦٧)

إن النص الشعري يتبنى بالكامل دلالة النص القرآني، ويجعلها مؤكدة للدلالة الشعرية، وهذه الآية هي: (**أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة**) (النساء، ٧٨).

ولا يخفى أن هذا الضرب من التناص هو أقرب إلى التماسّ الرفيق بين النصين، فليس ثمة تشبع كامل أو تداخل أو تماه، بما يفضي إلى مشهد مكتمل قائم على التناص.

وفي المقابل فإن شعراء الحداثة في عُمان، وعلى رأسهم سيف الرحبي، كان لهم طريقة مختلفة في توظيف التناص في نصوصهم، بالنظر إلى طبيعة هذه النصوص القائمة على التكثيف والاختزال، والحلم والايحاء، والاتكاء على الوعي أحياناً واللاوعي أحياناً أخرى، وهو ما يجعل الكشف عن البنى النصية المتداخلة يحتاج إلى جهد مضاعف وقارئ لمّاح.

يقول سيف الرحبي في قصيدة بعنوان "دعاء":

"يا إلهي أزحها قليلاً عن كاهلي

عن قرن ثورك الذي تركته يحمل الصخرة

هائماً في البراري

لا موت يأتيه ولا حياة" (الرحبي، ١٩٩٦، ٩٠)

ليس من السهل على القارئ هنا أن يكتشف التعالق النصي بين هذا المقطع وقوله تعالى: (**لا يموت فيها ولا يحيى**) (الأعلى، ١٣)، لأن هذا التناص يبدو أقرب إلى أن يكون من نتاج اللاوعي، وكأنما ورد من غير قصد في سياق النص، وسواء أكان واعياً أم غير واع فإن ذلك لا يؤثر في طريقة القراءة، فالقارئ هو من يحدد ذلك، فربما اكتشف القارئ سياقاً تناصياً لم يقصده الشاعر ولم يفطن إليه، وللقارئ أن يكون له دوره في إنتاج الدلالة بما لا يقل عن دور منتج النص.

وتبدو قصة هابيل وقابيل من القصص التي يفيد منها الشعر العماني الحديث، للإشارة إلى مشهد قتل الأخ لأخيه في الواقع الذي يعيشه الشاعر:

"كان مشهد قابيل وهابيل

يراوده عن نفسه ويضغط عليه

....

يستحضر مشهد قابيل وهابيل

ربما صرع أخاه في طقس يشبه هذا

ربما الصخرة الحادة

أداة الجريمة نفسها" (الرحبي، ٢٠٠٠، ٧٧)

غير أن ما يلاحظ في مثل هذا التوظيف عدم الامتداد أو الاسترسال في وصف المشهد، حتى لا يتمكن القارئ من الاستغراق في عوالم النص السابق، إنها مجرد إلماحة عابرة أو زيارة سريعة سرعان ما تردنا إلى واقع النص، وكأن الشاعر يخشى على نصه من الضياع في تلافيف النص السابق.

ومثل هذه الإشارات التناصية نجدها في شعر سعيد خاطر الفارسي. يقول:

"البعض منا دمعة السماء

ترقرقت في أعين

علوية الضياء

ونفحة شذية

على ثرى هابيل

وارتعاشة دمائه النقية" (الفارسي، ١٩٩٧، ١٧٧).

وهنا يصبح هابيل رمز الضحية الإنسانية، حين يسقط بيد أخيه الشرير الذي سن قانون القتل، مما يتيح للشاعر أن يقول دون أن يقول، وما يسترعي النظر هو أن مفردة قابيل هي التي استجرّت هذا الفضاء الدموي، فهي مفتاح الإشارة التناصية، فلا تعالق نصياً بين نسيج ونسيج، بقدر ما هي إيماءة لفظية لو حذفت لما بقي ما يدل عليها في النص:

"فبعضنا كالشوك في الخميلة

كفكرة مسمومة

ملعونة الرغاب

تفوح بالرذيلة

عاثت يد قابيل في دماه" (الفارسي، ١٩٩٧، ١٧٧).

إن قابيل هنا ليس أكثر من رمز يشير إلى القاتل، فالشاعر لم يسع إلى استحضار الشخصية بكل فضائها إلى جو النص من خلال توظيف السرد أو الدراما على سبيل المثال، وهو ما يهبط بالتناص حين يقترب من حدود التشبيه أو الاستعارة إلى أدنى توقعات القارئ.

إن ما يلمحه القارئ في مثل هذه البناءات هو "جمل مفتاحية" تستجرّ فضاء قرآنياً بأكمله، ولا يكتفي القارئ بإزائها بالربط بين النصين بمقدار ما يشعل حرائق المخيلة ليغدو قريباً من معاينة أحداث القصة القرآنية بما يخدم رؤية النص الجديد، يقول سيف الرحبي:

"قبائل ترتجف من الذعر

وأخرى تنحدر نحو السفوح

محدقة في الأبد الجارف للسيل

لن أنزل عن جبلي

فلا عاصم إلا الله" (الرحبي، ١٩٩٦، ٥٩).

إن هذا المقطع الشعري يحيل مباشرة إلى قصة نوح ـ عليه السلام ـ، والسطر الأخير من المقطع هو المسؤول الأول عن الإحالة إلى الآية الكريمة: **(قال لا عاصم اليوم من أمر الله)** (هود، ٤٣)، غير أن ما يدهش في هذا التوظيف ما يمكن أن أسميه "التناص الخلافي"، فأصل القصة القرآنية قائم على أن راكب السفينة هو القائل: لا عاصم اليوم من أمر الله، أما من اعتصم بالجبل فهو ابن نوح الذي رفض ركوب السفينة مع المؤمنين، غير أن النص الشعري قد وظف الآية بطريقة خلافية لتطويعها من أجل أن تتسق مع الرؤية الشعرية التي جهد الشاعر في

إبرازها، وهي رؤية التمرد على الخوف من أمر القبيلة، وهو ما يحتاج من القارئ إلى مزيد من التأمل للوصول إلى جوهر الرؤية.

ومن الموقع نفسه. . موقع المعتصم بغير السفينة ينطلق الشاعر هلال الحجري في نص له بعنوان " قصائد ":

"ما من شجرة

ستعصمني من هذا الطوفان

غير حزني الطويل" (الحجري، ١٩٩٨، ١٨٧).

إن حزن الشاعر هو سفينته التي يعتصم بها من الطوفان، وهذا التحوير في حرفية القصة القرآنية هو الكفيل بإبراز الرؤية النصية التي يريد الشاعر نقلها إلى القارئ.

وفي بعض الأحيان تبدو الإشارة التناصية مختبئة في ثنايا النص، مما يستدعي حنكة القارئ ودقته في اكتشافها، إذ يبدو خيط التقاطع بين النصين باهتاً لا يكاد يرى، كما في قول هلال الحجري:

"لم يبق في هذا الليل

غير كلاب تعوي تضوراً وجوعاً

وراهب يحذر الآخرة" (الحجري، ١٩٩٨، ١٨٦).

وفيه إشارة إلى قوله تعالى: **(أمن هو قانت آناء الليل ساجداً وقائماً يحذر الآخرة ويرجو رحمة ربه)** (الزمر، ٩).

إن مثل هذه الإشارة التناصية لا قيمة فنية تذكر لها لأنها مرتبطة باستحضار مفردة لأختها ولكنها معزولة عن المشهد القرآني المتكامل، ولتوضيح هذه الرؤية سأقوم بالمقارنة بين ضربين من التناص وردا في مقطعين شعريين. المقطع الأول للشاعر هلال العامري يقول فيه:

"وتتسع الرؤية الفاصلة

وتأتي الأبابيل مخفورة بالألم

وتأتي الحروف رصاص

ويغدو الدماء مداد القلم" (معجم البابطين، ج٥، ١٤٨).

أما المقطع الثاني فلسيف الرحبي وفيه يقول:

"هذا الضبع الذي تلمع عيناه في الظلام

صديق السحرة الذين ألقوا أخي

في غياهب الجب

وما زالت أمه تنتظر رجوعه إلى اليوم" (الرحبي، ١٩٩٦، ٦٤).

ففي المقطع الأول ثمة إشارة تناصية كامنة في كلمة "أبابيل" التي تشير إلى سورة الفيل، غير أن مثل هذه الإشارة تبقى طارئة على النص، وغير محملة بدلالاته ولا منعجنة بأجزائه، ومن هنا كانت قيمتها الفنية متواضعة، فهي وإن كانت تستحضر فضاء قرآنياً غير أنه منعزل عن السياق النصي، ولا خيوط واضحة تربطه به، في حين أن المقطع الثاني يعكس فضاءين يتماهيان ويتداخلان حتى ليحيل أحدهما إلى الآخر، ليغدو التناص فاعلاً لأنه غير مرتبط بمفردة بعينها، بمقدار ما يتوزع على مساحة النص، ليعكس رؤية الشاعر ويبرزها من خلال قصة يوسف الذي ألقاه أخوته في الجب واتهموا الذئب، وكان أبوه في انتظاره سنين طويلة، ولا بأس في أن تستبدل الأم بالأب، ذلك لأن المقصود ليس الاستحضار الحرفي / التاريخي للقصة القرآنية، بل تطويعها لخدمة الرؤية الفنية في القصيدة:

"الغنيمة التي جادت بها السماء

والمياه التي باركها الأنبياء

على صخرة عطشهم الكبير

رفة جناح الهدهد في عرش سليمان" (الرحبي، ٢٠٠٠، ٢٢).

إن هذه الإشارة التناصية بالغة الدلالة؛ لأنها تمنح القارئ من الصلاحيات ما يمكنه من التعاطي مع نص مشبع بالدلالات بحرية لا محدودة، حتى يتمكن من فك شيفرة النص، وربط خيوط الإحالة ما بين النص القرآني الضيف على النص والنص الشعري نفسه. إن عصيان الهدهد لأمر سليمان، حين رف بجناحه بعيداً، كان سبباً في غنيمة السماء ووفرة المياه، وكأنما تبدو الرؤية الشعرية وهي تحرض على الخروج والعصيان، ليبدو ما يقوله النص الموازي أو الغائب أكثر وأبلغ مما يقوله النص بمعزل عن سياقاته التناصية:

"كان ليل ينكسر على رؤوسنا

كانت مدينة بشرية كاملة

من النمل تسرح في حروفه

ذا النمل الذي بنى عرشه على الأرض

وليس على الماء" (الرحبي، ٢٠٠٠، ٦٤).

وما كانت تلك الإحالة ستتحقق في النص لولا معرفة القارئ بالنص السابق، ومن هنا فإن قارئاً مثقفاً ثقافة قرآنية ودينية يعد ضرورة لتحقيق التناص القرآني. وتبدو قصة سليمان الحكيم

مع الهدهد أو مع النمل من القصص الأثيرة لدى سيف الرحبي، فهو يستحضر هذه القصص، ويوظفها في نصه لإغناء الدلالة وإبرازها بطريقة جمالية، ليس على سبيل الإشارة التناصية العابرة، وإنما على أساس من التمازج الكلي الذي يصهر عناصر النصين المتعالقين اللذين يستعير أحدهما رؤية الآخر للإحالة إلى الواقع، حتى ليغيب البعد الواقعي ويختفي لصالح النص المستضاف، كما نجد في المقطع التالي:

"سليمان الحكيم في مملكته المترامية الأطراف

والكائنات والعواصف والطيور

أراد تأديب الهدهد بأن رماه

في العيش مع جنس غير جنسه

كان ذلك أسوأ عقاب

حتى من التعذيب المباشر والقتل" (الرحبي، ٢٠٠٢، ٩٥).

ولا يبدو الشاعر ـ بوصفه شاعراً وليس مؤرخاً ـ معنياً بحرفية القصة القرآنية وسلامتها من التحريف، بل يحرص على ممارسة حفرياته فيها بما يخدم رؤيته الخاصة التي تومئ إلى سلبية المنفى التي تفوق فعل التعذيب بل القتل، وإذا أحسن القارئ التعامل مع هذه البنى "الملغزة" وفك شيفرة النص كما ينبغي؛ فإنه سيتفهم دوافع الشاعر وراء حرف القصة القرآنية عن مسارها التاريخي لصالح الدلالة النصية، فالقارئ في نهاية الأمر يتعامل مع نص شعري وليس مع سياق قرآني.

وفي بناء شعري لافت يبدو إبراهيم الحجري في قصيدته "من مقامات السر" حريصاً على إقامة حوار صوفي بين "الأنا الشاعرة" والذات الأخرى التي يبدو الحوار معها وكأنه حوار بين الذات الشاعرة والذات الإلهية، مما يجعل النص القرآني حاضراً بقوة:

"وشربت

فساقطت الهيئة من أولها

وأحدثت دوياً هائلاً

اصطكت منه ضلوعي

(هذا فراق بيني وبينك)

ألم أحذرك لا تفعل حتى تسأل" (الحجري، ١٩٩٩، ١٩٢).

ففي المقطع إشارة إلى قصة موسى مع الخضر التي وردت في سورة الكهف، لكنه، بدلاً من استحضار القصة بفضائها الكلي، يقتطع منها سياقاً تركيبياً (هذا فراق بيني وبينك) مما يجعل خيوط الإحالة مباشرة لكنها واهية وضعيفة في الوقت نفسه، ومثلها قوله:

"فقلت أين الملجأ

(لا ملجأ من الله إلا إليه)" (الحجري، ١٩٩٩، ١٩٢).

وفي بعض سياقات التناص قد يبدو النص المستدعى طارئاً على النص، غير ملتحم في أجزائه، فهو يظل يراوح خارج مدار النص، وكأنه جملة معترضة يمكن حذفها، وآية ذلك علامة الترقيم كما في النص التالي:

"ألهذا الحد بلغ بك القرف دون سواه

ألهذا تهت في الأرض

التي (ضاقت بما رحبت) دليلاً أعمى

حيث تتجمع السحب كأجرام ميتة" (الرحبي، ٢٠٠٢، ٢٨).

إن هذا التوظيف هو أقرب في بساطته وسذاجته إلى الاقتباس، إنه ليس أكثر من استعارة متكلفة لا يستوعبها النص ولا تلتحم بأجزائه، بل تظل طارئة على بنيته أو ضيفاً ثقيل الظل يراوح مكانه على بابه، لأنها فشلت في أن تمسي جزءاً من نسيجه البنيوي، فما معنى أن ترد إشارة تناصية في عنوان قصيدة كما في قصيدة "سدرة المنتهى" ثم لا يكون لها أي حضور في بناء النص سوى ذكرها في سياقه عرضاً ؟

"وببصيرة ثاقبة

مضاءة بزرد الثريا

يتبعني الفلو المرتجف

وسط رماله الهائجة

صعوداً

هبوطاً

حتى أقاصي الشهقة

عطر الأبدية

سدرة النتهى" (الرحبي، ٢٠٠٠، ٢٤).

إن أجود أنواع التناص هو ما أحدث ضرباً من التماهي بين النصين حتى ليتشرب النص المضيف جزيئات النص الضيف ويهضمه في داخله حتى يذوب فيه، أما إذا ظل النص الطارئ طافياً على مياه النص، منعزلاً عن بنيته فإنه يمسي ضرباً من الحمولة الزائدة على النص أو اللغة الفائضة التي يمكن شطبها أو عزلها عن سياقها البنائي.

كلمة الختام

لعله لم يفتني أن ألاحظ أن الشعر العُماني بكل ضروبه وأشكاله قد سعى إلى توظيف النص القرآني في سياقاته المختلفة وبطرائق متعددة ابتداء بالتناص القائم على الإشارة السريعة العابرة وليس انتهاء بالنص المبني على أساس من هذه التقنية.

ويبدو أن تجربة الشعر الحداثي في عُمان قد منحت الشاعر معرفة أوسع في كيفية التصرف بالنصين المتعالقين، فلم يكن استحضار النص القرآني قائماً على الاستشهاد فحسب، بل تم التصرف به وتحويره لخدمة الرؤية النصية، غير أن اللافت أنه من النادر وجود نص بأكمله يستعير البنية القرآنية ويتشربها حتى لا يتعذر الفصل بينهما، فثمة دائماً خيط يفصل بين النصين، وثمة مساحة محدودة يتحرك ضمنها النص المستعار.

غير أن ذلك كله لا يمنع من القول: إن الشعر في عُمان قد وصل إلى درجة من النضج لا تقل عما وصل إليه الشعر في سائر البلاد العربية، وترجم ذلك على هيئة توظيف للتقنيات الفنية الحديثة التي خصّبت النص ومنحته أبعاداً وامتداداً جعله يليق بقارئه الذي ينتظر دائماً المزيد.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، (١٩٩٥). جائزة عبد العزيز البابطين. ط١، الكويت.
- الأسدي، عبد الستار. (٢٠٠٠). "ماهية التناص". مجلة الرافد. (٣١). ص١٤.
- البهلاني، أبو مسلم. (١٩٨٠). الديوان. ط١. تحقيق:علي ناصف. وزارة التراث القومي والثقافي، مسقط.
- الحجري، إبراهيم. (١٩٩٩). "من مقامات السر". نزوى. (١٧). ١٩٢.
- الحجري، هلال. (١٩٩٨). "قصائد". نزوى. (١١٦). ص١٨٧.
- الجزائري، محمد. (٢٠٠٠). تخصيب النص. ط١. أمانة عمان الكبرى، عمان.
- حمودة، عبد العزيز. (٢٠٠٣). الخروج من التيه – دراسة في سلطة النص، ط١. العدد ٢٩٨. عالم المعرفة، الكويت.

- الخصيبي، مرشد. (١٩٩٥). ديوان بيت القصيد. ط١.
- خليل، إبراهيم. (٢٠٠٦). من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين. ط١، دار مجدلاوي، عمان.
- درويش، أحمد. وآخرون. (٢٠٠١). قراءات تحليلية في شعر أبو سرور. ط١. وزارة التراث القومي والثقافة، عمان.
- الدليمي، سمير. (١٩٩٠). الصورة في التشكيل الشعري. ط١. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- دي مان، بول. (١٩٩١). العمى والبصيرة. ط١. ترجمة سعيد الغانمي. المجمع الثقافي، أبو ظبي.
- الرحبي، سيف. (١٩٩٦). جبال. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان.
- الرحبي، سيف. (٢٠٠٠). الجندي الذي رأى الطائر في نومه. ط١. منشورات الجمل، ألمانيا.
- الرحبي، سيف. (٢٠٠٢). قوس قزح الصحراء. ط١. منشورات الجمل، ألمانيا.
- رشيد، عدنان. (٢٠٠٢). مفهوم الجمال في الفن والأدب. العدد١٠١. كتاب الرياض.
- السمرة، محمود. (١٩٩٧). النقد الأدبي والإبداع في الشعر. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان.
- العامري، ذياب. (١٩٨٩). مرفأ الحب. ط١. مطابع النهضة، مسقط.
- عباس، إحسان. (٢٠٠١). اتجاهات الشعر العربي المعاصر. ط٣. دار الشروق، عمان
- عباس، إحسان. (١٩٩٢). فن الشعر. ط٥. دار الشروق، عمان.
- العلاق، علي جعفر. (١٩٩٠). في حداثة النص الشعري. ط١. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- العلاق، علي جعفر. (١٩٩٧). الشعر والتلقي. ط١. دار الشروق، عمان.
- العلاق، علي جعفر. (٢٠٠٢). الدلالة المرئية. ط١. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- الغانمي، سعيد. (١٩٩١)، أقنعة النص. ط١. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- الغذامي، عبد الله. (١٩٩٤). القصيدة والنص المضاد. ط١. المركز الثقافي العربي، بيروت.
- الفارسي، سعيد خاطر. (١٩٩٧). نزوى. (١١). ١٧٧.

- فضل، صلاح. (١٩٩٠). شفرات النص. ط١. دار الآداب، القاهرة.
- قطوس، بسام. (٢٠٠٢). تمنع النص متعة التلقي. ط١. دار أزمنة للنشر، عمان.
- كريستيفيا، جوليا. (١٩٩١). علم النص. ط١. ترجمة: فؤاد زاهي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- لؤلؤة، عبد الواحد. (١٩٩٩). شواطئ الضياع. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- المديني، أحمد. (١٩٨٩). في أصول الخطاب النقدي الجديد. ط٢. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- موافي، عبد العزيز. (٢٠٠٤). قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية. ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.